La amenaza

Un rey, una dama, una torre, un alfil y un caballo de ajedrez están en el tablero representados por las letras J, K, L, M y N, aunque no necesariamente en este orden. Deduzca qué pieza es cada letra, sabiendo que cada número indica cuántas piezas amenazan a dicha casilla.

		J			K		2
			3				L
							2
					N		
							M

SOLUCION J = Caballo; K = Dama; L = Torre; M = Rey; N = Alfil.

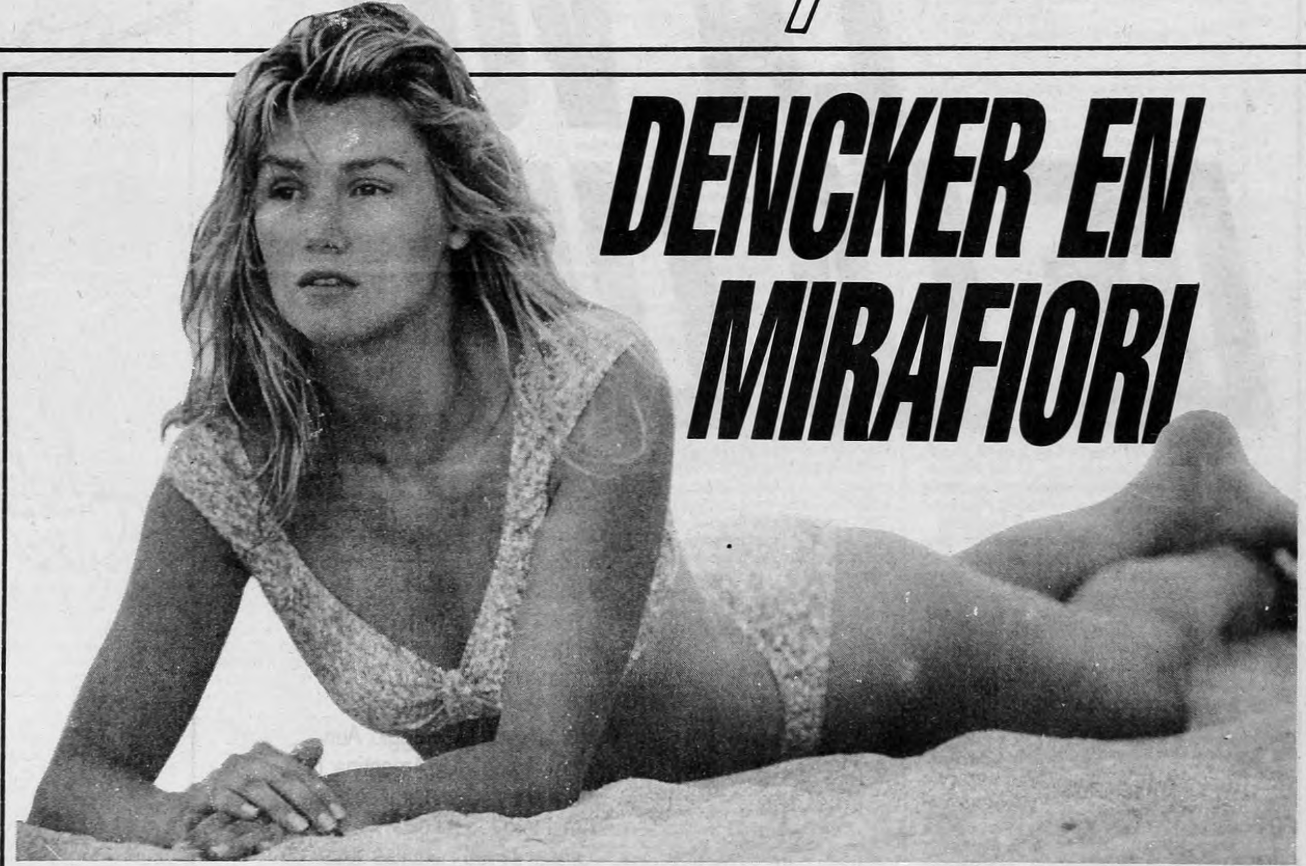
Número oculto

Deduzca un número de cuatro cifras distintas, que no empieza con cero, a partir de las pistas numéricas. En la columna B (de BIEN) se indica cuántas cifras correctamente ubicadas tiene ese número con el buscado. En la columna R (de REGULAR) se indica la cantidad de cifras comunes, pero fuera de posición.

				B	R
				4	0
9	5	0	1	0	1
8	6	5	3	1	1
2	0	1	9	1	0
9	3	5	4	0	1
2	3	7	6	1	0
9	0	4	5	0	1

SOLUCION 8416

Verano/12



DENCKER EN MIRAFIORI

(*Por Lucio Schwarzberg*) A Mirafiori, Dencker llegó cantando. Yo había visto fotos de él y me parecía increíble que un hombre tan gordo tuviera éxito con las mujeres. Dencker llegó cantando las dos voces de un dúo de Bizet. Lo vi descender con agilidad los escalones de la terraza del parador, vestido con una *robbe* de seda que flameaba con el desplazamiento. La música con la que se anunciaba lo investía de una grandeza épica. Todos, en las carpas, enmudecimos.

Yo sentí celos. Sucedía que me había enamorado de una chica que todas las tardes tomaba sol cerca del agua. Como no sabía el nombre, la bauticé Beatriz. Ella estaba siempre sola, y cuando lo vi a Dencker, me preocupé: comprendí que podría seducir a quien se propusiera.

—¡Es Dencker, es Decker! —murmuraban las mujeres.

Dencker era el barítono con el registro más amplio del mundo. Había nacido en Génova, de padre austríaco y madre napolitana. Se contaba que el grave de Dencker era espeso como la materia y que él lo manejaba como una extensión de la lengua. Imagínense.

Dencker alquiló las cuatro últimas carpas de la fila y se acomodó en la más lejana. Debajo de un toldo emparchado, Dencker contemplaba el mar terroso de Mirafiori. A veces, el viento norte nos traía la voz mezclada con el aleteo de las lonas. Yo, ay, suspiraba por Beatriz.

A Dencker lo conocí en el agua. Yo nadaba detrás de la rompiente cuando lo topé flotando panza arriba. El debía de tener ganas de hablar, porque conversamos de varias cuestiones: estaba preocupado por el desempeño del Napoli y deslumbrado por los vinos tintos cuyanos; se quejaba, en cambio, de la dificultad para conseguir buen pescado en las costas argentinas.

Cultivamos nuestra amistad acuática. Dos veces por día —a la mañana y a la tarde— Dencker y yo nos sumergíamos detrás de la rompiente para flotar y conversar.

En una de las conversaciones flotantes me preguntó si no me gustaban *le donne*. "Sí", le contesté, y le confié que estaba enamorado de Beatriz, pero le tenía miedo. Me miró con socarronería. Lanzó un chorrito de agua por la boca y cantó, en falsete, "Sempre libera", con un matiz coloratura digno de la Pons. Cuando salimos del agua, nos cruzamos con el cuerpo yacente de Beatriz. Dencker repitió la parodia de *La Traviata* mientras me codeaba. Yo me habría enterrado en la arena.

Otra vez, con más confianza, me animé a preguntarle por su grave. Sonrió, lanzó un chorrito de agua y dijo:

—E vero.— Nada más.

Pasó una semana. Dencker alargaba la estadía y nuestras conversaciones acuáticas eran la comidilla entre los veraneantes del parador de Mirafiori. Como Dencker trataba con displicencia a las mujeres del balneario, yo temí que, por despecho, ellas hablaran mal de él. Y de mí. Ay.

Sucedió durante una tarde sofocante. En el horizonte había tormenta y desde la playa veíamos los fogonazos de los relámpagos. Hacia el crepúsculo, se detuvo el viento. Dos columnas de luz milagrosa iluminaron el mar. Los techos amarillos del parador resplandecieron. Un barco carguero ancló cerca de la costa. Calma chicha.

Dencker y yo permanecimos en el agua durante más de dos horas, hasta que él dijo:

—Oggi—.

Salimos del agua. Dencker se detuvo en la orilla y contempló el parador. Quedaba poca gente. Seis chicos y chicas al pie de la red de voley, una pareja joven tocándose las mejillas, una mujer cuarentona sentada en una silla de caña, Franklin, el perro amarillo del balneario. Y Beatriz, ay, que contemplaba el mar.

Dencker inició el canto. La voz pareció prenderse de la bruma y se desplegó en el aire. Todos levantaron las cabezas. "Dencker canta, Dencker canta" susurraron. Alcancé a ver la expresión de Beatriz: estaba sobrecogida.

Para templar la voz, Dencker cantó durante media hora. Los carrillos le vibraban y noté una hinchazón en su papada. Después descendió una octava. Y otra. Y otra.

Era la noche ya. Un resplandor violáceo nos iluminaba cuando Dencker inició un lied en el registro más grave y potente que jamás una voz humana haya alcanzado. Lo miré y me pareció que su papada se había inflamado como la de un batracio. Franklin se sentó junto a nosotros, para escucharlo de cerca. Sentí una vibración en la planta de los pies y, entonces, un rastro de arena, una polvareda sin motivo, atravesó la playa: era la voz de Dencker.

La huella se dirigió hacia los chicos de la red y debió rozarlos porque uno por uno comenzaron a reír y contonearse. Dencker bamboleaba la cabeza para orientar su voz hacia uno y otro.

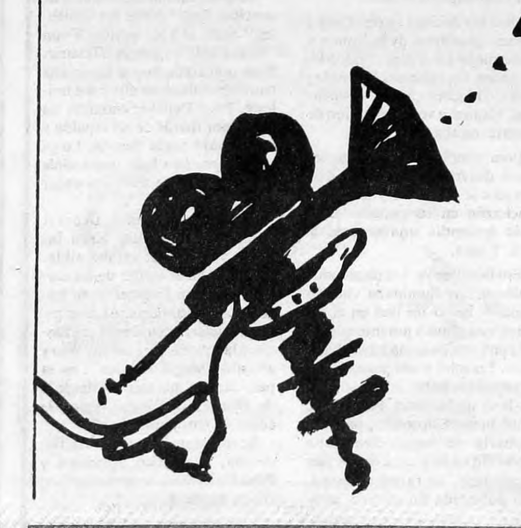
Después cambió de rumbo y de canción. Con "Nahe des Geliebten" acarició a los novios. Y con "Ungeduld" se dirigió a Beatriz. Vi la polvareda que se levantaba entre los muslos de ella y me molesté. Pero Dencker extendió un brazo por detrás de mi espalda y me empujó hacia Beatriz. Lo oí pasar a nuestro lado cantándole "Apri la tua finestra" a la mujer de la silla de caña.

A la tarde siguiente, Dencker anunció su partida. Eran las siete, y la arena estaba tibia. Plantado en el medio de las carpas cantó un fragmento de Rodolfo, de *La Bohème*. Alguien pidió Wagner, pero Dencker chasqueó la lengua. "Fa caldo" dijo y arrancó con "Caminito", en la peor versión que escuché desde la de Plácido Domingo. Antes de concluir, nos guiñó un ojo.

Se fue cantando. La robbe flameaba, el público aplaudiía y Franklin, el perro amarillo, corría detrás de él.

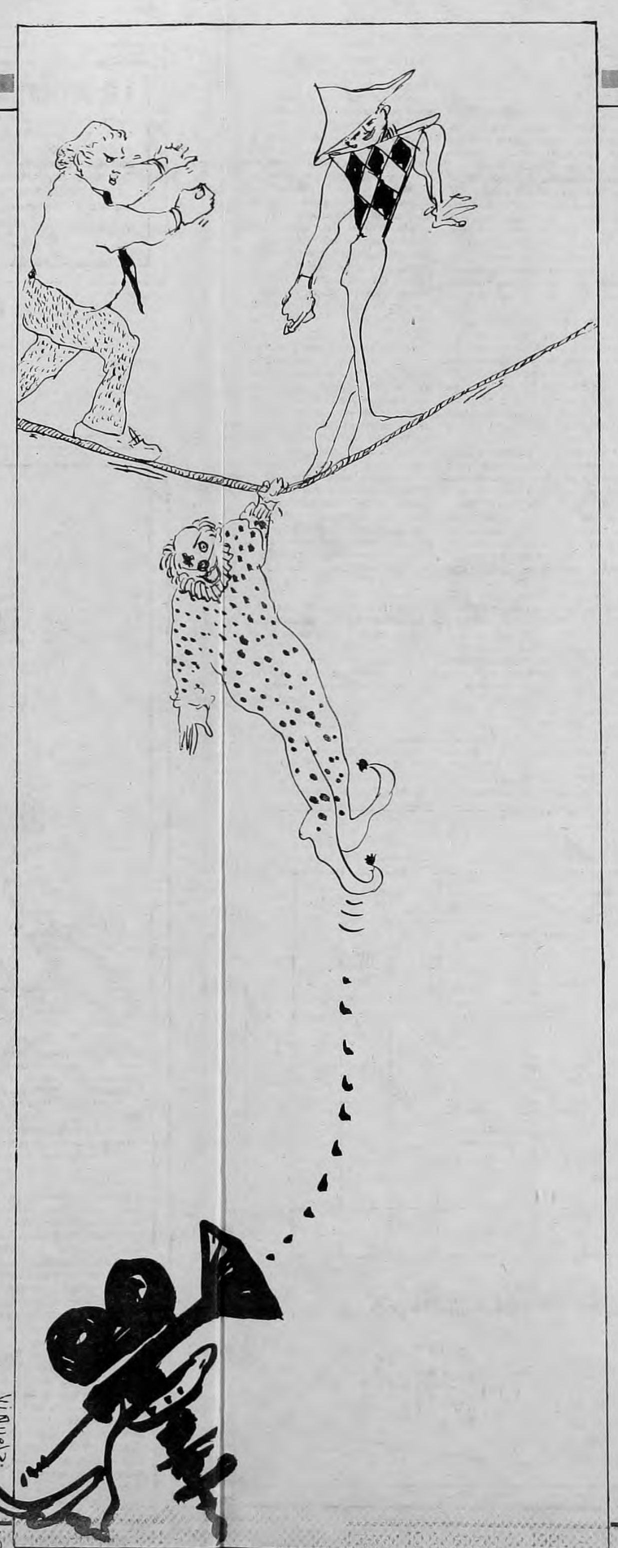
LA VOZ DE LA LUNA

"Es la primera vez que hago una película a los setenta años, cosa que no me había pasado nunca", declaró Federico Fellini al finalizar el rodaje de su film "La voz de la luna", basado en la novela homónima de Ermanno Cavazzoni e interpretada por Roberto Benigni y Paolo Villaggio. Aún no estrenada en la Argentina, la nueva realización del director de "Amarcord", "La dolce vita", "Ginger y Fred" y tantas otras tuvo especial éxito entre los jóvenes italianos. "Creo que ellos se identifican con los dos protagonistas, dos vagabundos, dos idealistas, que no son vistos por la otra gente ni escuchados, que se defienden sólo con su propio delirio y su soledad", opinó el cineasta. Este texto de Fellini es la introducción al libro con el guión del film que se publicó en Italia. En él describe las bambalinas de la producción y el rodaje.



LA VOZ DE LA LUNA

"Es la primera vez que hago una película a los setenta años, cosa que no me había pasado nunca", declaró Federico Fellini al finalizar el rodaje de su film "La voz de la luna", basado en la novela homónima de Ermanno Cavazzoni e interpretada por Roberto Benigni y Paolo Villaggio. Aún no estrenada en la Argentina, la nueva realización del director de "Amarcord", "La dolce vita", "Ginger y Fred" y tantas otras tuvo especial éxito entre los jóvenes italianos. "Creo que ellos se identifican con los dos protagonistas, dos vagabundos, dos idealistas, que no son vistos por la otra gente ni escuchados, que se defienden sólo con su propio delirio y su soledad", opinó el cineasta. Este texto de Fellini es la introducción al libro con el guión del film que se publicó en Italia. En él describe las bambalinas de la producción y el rodaje.



Por Federico Fellini

No se trata de la acostumbrada Rímini; tampoco de Reggiolo, que nada tiene que ver en esto. Las cosas están así: antes de comenzar un film siempre busco la manera de que la llamada "búsqueda de locaciones" resulte a la postre unas buenas vacaciones. Es un ritual del cine, muy simpático. Se va uno en compañía del camarógrafo, del director auxiliar y de un representante del productor, sabiendo de antemano que, al menos en mi caso, reconstruiré todo en el set, sin tener que salir de Cinecittà. Entonces, ¿para qué sirve todo esto? Es algo muy agradable andar de pueblo en pueblo; entrar a las haciendas, a los hotelitos, a las pensiones; visitar las bellas ciudades italianas de la provincia. Nos dejan algo, una huella perdurable, la misma que aparece en la irrealidad de la reconstrucción en el set. De esos vagabundeos me queda siempre un tenaz remordimiento, porque estoy consciente de que el cine italiano —incluso, desde luego— no ha hecho un relato de Italia. Por los films norteamericanos sabemos muchas cosas de Estados Unidos. Sobre nuestro país, nada. Sólo algunas cosas de Roma; una Nápoles que es un "nacimiento" manierista; una Sicilia de oleografía sangrienta. Pero toda la interminable provincia italiana...

Volviendo al film y a la novela de Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, debo decir que el libro sólo fue el punto de partida, el pretexto, aunque después el desarrollo poco tuvo que ver con la premisa inicial. Esa lectura hizo resonar en mis adentros viejas atmósferas, añoranzas, veleidades, intenciones, personajes, situaciones cinematográficas que nunca he realizado y que yacen allí desde hace muchos años sepultadas en ciertas profundidades de las que aún siguen irradiando y haciéndose oír.

Entre las cosas iniciales se halla la fascinación del campo. Cuando yo era un muchachito, en el verano iba a pasar unos dos meses en Gambettola, un pueblito que está cerca de Rímini. El campo fue para mí un descubrimiento extraordinario. Un escenario fabuloso, casi mágico: los animales, los árboles, los chubascos, las estaciones del año, las relaciones entre los campesinos y las bestias, el río, que era solamente un riachuelo, el Marecchia, incluso los delitos salvajes y brutales de los campesinos.

Aún vivía la abuela Fraschina, semejante a la abuela de las fábulas, con la cara totalmente arrugada y el cuerpo perdido bajo tantos trapos, vestida de negro. Nos castigaba con una vara verde muy flexible; nos daba leves varazos que nosotros recibíamos con gritos lastimeros.

Desde hacía mucho tiempo deseaba hacer un film acerca de esos recuerdos, sobre ese mundo que me sugería una historia entre pánica y mágica. Pero tampoco resultó lo que esperaba, porque el libro de Cavazzoni sacó a flote otra vieja idea mía a la que dediqué mucho tiempo en los lejanos cincuenta, para hacer un guión inspirado en un relato de Mario Tobino sobre sus experiencias de psiquiatra en el manicomio de Maggiano. El libro que tanto me turbó se llama *Le libere donne di Magliano*. Trasladar a un film esa isla que se llamaba hospital psiquátrico, totalmente amurallado para proteger a la locura, a los delirios y persecuciones. En fin, sólo tenía ganas de hacer algo que no se pareciera a las películas anteriores.

En este absoluto vacío narrativo de un principio me ha dado confianza, tal vez debería decir arrogancia, la experiencia de mi película precedente, *Intervista*. Con ese film me pareció comprender que no tenía necesidad de historias ni de ideas; que bastaba con estar sentado junto a la cámara de cine, en un lugar donde se podía encender una lamparita, rodeada de un grupo de rostros confiados y deseosos de partir, de viajar... En fin, empleando una frase periodística, *Intervista* es una película que se hizo por sí misma.

Tampoco pensé que ese modo de filmar pudiera convertirse en un sistema. En cambio —y lo digo con una pizca de arrogancia, de irresponsabilidad—, descubrí que ese modo de charlar, de garabatear, podía convertirse en un sistema. Esta vez lo apliqué a una película verdadera, con actores verdaderos, no sólo a una charla, más o menos complacida, sobre mi trabajo de director. Hay que decir también que *La voce della luna* ha puesto al desnudo mi verdadera y auténtica vocación de primer actor.

Con frecuencia hablo del circo, pero también el teatro forma parte de la mitología de mi infancia. El teatro como existencia, elección de vida. Los viajes en tren, el debut, la provincia, el restaurante, la compañía, los actores, las actrices, los baúles del vestuario, los camerinos, las rivalidades, los amores. Me miraba a mí mismo y pensaba que jamás podría ser ingeniero ni obispo, como lo hubiera querido mi pobre mamá. Veía a los actores y pensaba que me gustaría ser actor o, no sé... quizá pintor, cualquier cosa que fuera artistoide. Me gustaba, sobre todo, su modo de vestir, su informalidad, debida tal vez a su manera de vivir tan irregular; las mujeres, los amores excéntricos de que tanto se hablaba.

Y precisamente por haber contado con dos actores, Benigni y Villaggio, que encarnan el arquetipo de los actores cómicos trashumantes, he formado un trío que me permitió adentrarme con mayor seguridad en una película que se hizo día con día. Agradezco a Benigni y a Villaggio su completa espontaneidad, la confianza puesta en la intuición de un itinerario que partía de la oscuridad para dirigirse a la oscuridad.

Baste con decir que jamás contaron con ningún diálogo. Yo llegaba a las sesiones de maquillaje con trozos de papel garabateados la noche anterior. Realicé un hermoso viaje del brazo de Arlequín y de Brighella, tal vez del brazo de Lucignolo y de Pinocho.

Sin saber aún qué era esa película ordené la construcción —con un celo exagerado, de maestro de obras— de la plaza completa de un pueblo de la Italia centro-septentrional. Quería cancelar todas las referencias típicas, quería una construcción hecha de elementos muy obvios, muy vistos. Tengo la ilusión de haber hecho no un pueblo, sino *el pueblo*, un superpueblo italiano con su plaza, en la cual asoman, amontonados, la iglesia gótica, la fortaleza renacentista, el palacete humbertino, el palacio racionalista del fascismo, la iglesia posmoderna, hecha de plástico transparente. Un conjunto de fachadas obvias, un pueblo donde es imposible vivir.

Y durante ese período me comportaba como si ese pueblo fuera a ser habitado en realidad. Con los arquitectos discutía acerca del empedrado; decidía por mi cuenta las tiendas que habría en los portales, lo que pondríamos en cada uno de los escaparates, el río, los tejados, las tejas, los balcones. Y mientras veía a trescientos o cuatrocientos obreros atareados en la construcción de un pueblo que pareciera verdadero, me preguntaba a mí mismo, ¿y ahora qué voy a relatar?

Y me respondía: ya verás que alguien asomará por esa ventana; bajo estos portales, alguien se pondrá a pasear, a ver los escaparates; el voceador anunciará las ediciones extra en su puesto de periódicos, y acaso el cura saldrá, tarde o temprano, por el atrio. Aquí y allá puse unas molduras pintadas en algunas ventanas; con la vibración de los dos actores-personajes a mi alrededor una pequeña punta de la madeja empezó a salir... Y es un retrato de mi pueblo, de nuestro pueblo, tal y como me parece que lo vivimos.



Por Federico Fellini

No se trata de la acostumbrada Rímini; tampoco de Reggiolo, que nada tiene que ver en esto. Las cosas están así: antes de comenzar un film siempre busco la manera de que la llamada "búsqueda de locaciones" resulte a la postre unas buenas vacaciones. Es un ritual del cine, muy simpático. Se va uno en compañía del camarógrafo, del director auxiliar y de un representante del productor, sabiendo de antemano que, al menos en mi caso, reconstruiré todo en el set, sin tener que salir de Cinecittà. Entonces, ¿para qué sirve todo esto? Es algo muy agradable andar de pueblo en pueblo; entrar a las haciendas, a los hotelitos, a las pensiones; visitar las bellas ciudades italianas de la provincia. Nos dejan algo, una huella perdurable, la misma que aparece en la irrealidad de la reconstrucción en el set. De esos vagabundeos me queda siempre un tenaz remordimiento, porque estoy consciente de que el cine italiano —incluso, desde luego— no ha hecho un relato de Italia. Por los films norteamericanos sabemos muchas cosas de Estados Unidos. Sobre nuestro país, nada. Sólo algunas cosas de Roma; una Nápoles que es un "nacimiento" manierista; una Sicilia de oleografía sangrienta. Pero toda la interminable provincia italiana...

Volviendo al film y a la novela de Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, debo decir que el libro sólo fue el punto de partida, el pretexto, aunque después el desarrollo poco tuvo que ver con la premisa inicial. Esa lectura hizo resonar en mis adentros viejas atmósferas, añoranzas, veleidades, intenciones, personajes, situaciones cinematográficas que nunca he realizado y que yacen allí desde hace muchos años sepultadas en ciertas profundidades de las que aún siguen irradiando y haciéndose oír.

Entre las cosas iniciales se halla la fascinación del campo. Cuando yo era un muchachito, en el verano iba a pasar unos dos meses en Gambettola, un pueblito que está cerca de Rímini. El campo fue para mí un descubrimiento extraordinario. Un escenario fabuloso, casi mágico: los animales, los árboles, los chubascos, las estaciones del año, las relaciones entre los campesinos y las bestias, el río, que era solamente un riachuelo, el Marecchia, incluso los delitos salvajes y brutales de los campesinos.

Aún vivía la abuela Fraschina, semejante a la abuela de las fábulas, con la cara totalmente arrugada y el cuerpo perdido bajo tantos trapos, vestida de negro. Nos castigaba con una vara verde muy flexible; nos daba leves varazos que nosotros recibíamos con gritos lastimeros.

Desde hacía mucho tiempo deseaba hacer un film acerca de esos recuerdos, sobre ese mundo que me sugería una historia entre pánica y mágica. Pero tampoco resultó lo que esperaba, porque el libro de Cavazzoni sacó a flote otra vieja idea mía a la que dediqué mucho tiempo en los lejanos cincuenta, para hacer un guión inspirado en un relato de Mario Tobino sobre sus experiencias de psiquiatra en el manicomio de Maggiano. El libro que tanto me turbó se llama *Le libere donne di Magliano*. Trasladar a un film esa isla que se llamaba hospital psiquátrico, totalmente amurallado para proteger a la locura, a los delirios y persecuciones. En fin, sólo tenía ganas de hacer algo que no se pareciera a las películas anteriores.

En este absoluto vacío narrativo de un principio me ha dado confianza, tal vez debería decir arrogancia, la experiencia de mi película precedente, *Intervista*. Con ese film me pareció comprender que no tenía necesidad de historias ni de ideas; que bastaba con estar sentado junto a la cámara de cine, en un lugar donde se podía encender una lamparita, rodeada de un grupo de rostros confiados y deseosos de partir, de viajar... En fin, empleando una frase periodística, *Intervista* es una película que se hizo por sí misma.

Tampoco pensé que ese modo de filmar pudiera convertirse en un sistema. En cambio —y lo digo con una pizca de arrogancia, de irresponsabilidad—, descubrí que ese modo de charlar, de garabatear, podía convertirse en un sistema. Esta vez lo apliqué a una película verdadera, con actores verdaderos, no sólo a una charla, más o menos complacida, sobre mi trabajo de director. Hay que decir también que *La voce della luna* ha puesto al desnudo mi verdadera y auténtica vocación de primer actor.

Con frecuencia hablo del circo, pero también el teatro forma parte de la mitología de mi infancia. El teatro como existencia, elección de vida. Los viajes en tren, el debut, la provincia, el restaurante, la compañía, los actores, las actrices, los baúles del vestuario, los camerinos, las rivalidades, los amores. Me miraba a mí mismo y pensaba que jamás podría ser ingeniero ni obispo, como lo hubiera querido mi pobre mamá. Veía a los actores y pensaba que me gustaría ser actor o, no sé... quizá pintor, cualquier cosa que fuera artistoide. Me gustaba, sobre todo, su modo de vestir, su informalidad, debida tal vez a su manera de vivir tan irregular; las mujeres, los amores excéntricos de que tanto se hablaba.

Y precisamente por haber contado con dos actores, Benigni y Villaggio, que encarnan el arquetipo de los actores cómicos trashumantes, he formado un trío que me permitió adentrarme con mayor seguridad en una película que se hizo día con día. Agradezco a Benigni y a Villaggio su completa espontaneidad, la confianza puesta en la intuición de un itinerario que partía de la oscuridad para dirigirse a la oscuridad.

Baste con decir que jamás contaron con ningún diálogo. Yo llegaba a las sesiones de maquillaje con trozos de papel garabateados la noche anterior. Realicé un hermoso viaje del brazo de Arlequín y de Brighella, tal vez del brazo de Lucignolo y de Pinocho.

Sin saber aún qué era esa película ordené la construcción —con un celo exagerado, de maestro de obras— de la plaza completa de un pueblo de la Italia centro-septentrional. Quería cancelar todas las referencias típicas, quería una construcción hecha de elementos muy obvios, muy vistos. Tengo la ilusión de haber hecho no un pueblo, sino *el pueblo*, un superpueblo italiano con su plaza, en la cual asoman, amontonados, la iglesia gótica, la fortaleza renacentista, el palacete humbertino, el palacio racionalista del fascismo, la iglesia posmoderna, hecha de plástico transparente. Un conjunto de fachadas obvias, un pueblo donde es imposible vivir.

Y durante ese período me comportaba como si ese pueblo fuera a ser habitado en realidad. Con los arquitectos discutía acerca del empedrado; decidía por mi cuenta las tiendas que habría en los portales, lo que pondríamos en cada uno de los escaparates, el río, los tejados, las tejas, los balcones. Y mientras veía a trescientos o cuatrocientos obreros atareados en la construcción de un pueblo que pareciera verdadero, me preguntaba a mí mismo, ¿y ahora qué voy a relatar?

Y me respondía: ya verás que alguien asomará por esa ventana; bajo estos portales, alguien se pondrá a pasear, a ver los escaparates; el voceador anunciará las ediciones extra en su puesto de periódicos, y acaso el cura saldrá, tarde o temprano, por el atrio. Aquí y allá puse unas molduras pintadas en algunas ventanas; con la vibración de los dos actores-personajes a mi alrededor una pequeña punta de la madeja empezó a salir... Y es un retrato de mi pueblo, de nuestro pueblo, tal y como me parece que lo vivimos.

MAR DEL PLATA

Para comerte mejor

Y... son años. En Hipólito Yrigoyen al 2600 (casi esquina Rawson) en un barrio de casitas bajas y calles tranquilas, a no más de diez cuadras del centro, Tía Pepina es un lugar ideal para los que gusten de una cena tan exquisita como la atención de sus dueñas. El nombre del restaurante es el de su propietaria, una bella dama digna que dice tener 78 años a pesar de que su aspecto se empeña en desmentirla. Tras haber trabajado durante 15 años en Tío Curzio —un clásico de la cocina marplatense— ella prepara desde las siete de la mañana todo lo que se ofrece en el local por la noche. Desde la sabrosa ensalada Lucía, que lleva camarones, champignones, palmitos y lechuga (35.000 australes) hasta los Fettucini caseros a la iside (con ave, jamón, espinacas y champignon) pasando por el pollo carioca (con ananá, papa pai, bocaditos de choclo, 42.000 australes). En un ambiente agradable, con capacidad para cien personas, se pueden degustar platos tales como el arroz Tía Pepina (arroz con azafrán, blanco de ave, espinacas, champignon y crema, gratinados, 40.000 australes) o la suprema de pollo del mismo nombre que se sirve con champignon, zapallitos rellenos con crema de choclo, papa fritas y puré de calabazas (52.000).

Los comensales son recibidos por Mercedes, una de las hijas de Pepina, que está pendiente de todos los detalles para que sus comensales se sientan cómodos. En la tarea la acompañan su hermana Clementina y siete camareros. Pero para que no se diga que el local es un matriarcado, Mercedes incorporó al trabajo a su hijo y a su sobrino. Mientras los clientes eligen el menú, la casa les convida unas empanaditas caseras de espinaca y queso que bien valen la pena. Desde hace cuatro años Tía Pepina hace las delicias de los golosos a la hora de los postres con su arrollado Mercedes (con dulce de leche, crema, duraznos y merengues, 15.000 australes) o con su copa helada de la casa (ensalada de frutas, helado mixto, crema, nueces y salsa de chocolate, 30.000 australes). Los mismos que empezaron con las empanaditas concluyen a la hora del café, ya que lo sirven acompañado de una masita, canela, chocolate, leche y azúcar blanca o negra, a gusto del consumidor. El horario de verano es de 21 a 1.30 y en el invierno de 20 a 24. Los fines de semana, además, Tía Pepina abre sus puertas a la hora del almuerzo. Y para los que prefieren comer en casa, a pasitos del restaurante, en Rawson 2699, se venden para llevar los mismos platos que se sirven en el local. Para casos de fiestas o agasajos múltiples, se puede encargar la comida, que se entrega a domicilio. Las reservas se hacen llamando al 2-5309. Que no sólo de pan vive el hombre, sino también de champignones y buenos mariscos, a juzgar por las habilidades de esta tía casi octogenaria.

S.O.L
SOSTENIDO

Para bolsillos a régimen. En una temporada veraniega en la que abundan los restaurantes con algo más que una silla vacía, La Jirafa Azul, ubicada en Santiago del Estero y Bolívar, propone un menú económico que por 35.000 australes permite elegir una entrada (mayonesa de ave, vitel thoné, lengua a la vinagreta o jamon cocido con ensalada rusa), un plato principal (ravioles, ternera con guarnición, asado, vacío o pollo roty con puré) y un postre (helado, flan, budín de pan o manzana asada). El horario de atención es de 12 a 15 y de 20.30 a 0.30. Superlandia, otro local de comidas económicas, cotiza los fiambres a un valor de entre 10 y 12.000 australes, las sopas a 7000 y platos tales como un bife de chorizo a 28.000, la milanesa completa a 25.000 y el lomo también completo a 47.000. Si se quiere rematar con un postre, habrá que desembolsar entre 10 y 15.000 australes. Ubicado en Avenida Colón y Santa Fe, las comidas se sirven entre las 11.45 y las 15 y entre las 20.30 y la 0.30. Los jubilados gozan de un descuento del 10 por ciento y se aceptan tarjetas si la consumición suma por lo menos 70.000 australes. Otro clásico marplatense en este rubro, Montecatini, ofrece sopas a 8000 australes, ravioles a 16.000, sorrentinos de la casa a 24.000, el otrora popular bife de chorizo a 30.000 y los helados a 12.000. Tanto los jubilados como quienes paguen en dinero contante y sonante tienen un descuento del 10 por ciento. Con una ubicación céntrica (Colón y Corrientes), el restaurante abre sus puertas para el almuerzo de 11.45 a 15 y para la cena de 20.15 a 1. En el mismo horario se despachan comidas para llevar, también con un 10 por ciento menos en los valores de la carta.

Dieta de empanadas. Es una receta a la que más de un turista en tiempo de crisis echa mano como a una tabla de salvación gastronómica. Las hay riquísimas, a 3000 australes cada una, para llevar a casa, en La Placita, un local ubicado en Arenales y Avenida Colón. Las variedades son de carne, humita, y jamón y queso. En el mismo lugar se ofrece pizza a la piedra a un valor de 27.000 australes la grande de muzzarella, a 45.000 la especial (jamón, aceitunas y morrones) y a 70.000 la que incluye jamón, salsa golf, palmitos y aceitunas. Con algunos pesos más, se las puede degustar en las mesitas que, rodeadas por fotos de la vieja rambla de Mar del Plata, tiene el mismo negocio.

Exclusivo para golosos. Para los convencidos de que la balanza es puro cuento, dispuestos a arremeter contra cualquier dulce que se les ponga a tiro, los alfajores se cotizan esta temporada, peso más, peso menos, según las marcas a un valor de entre 2600 y 2800 australes la unidad. Los clásicos chocolates Bomsui, a 120.000 australes el kilo. Las cajas de una docena de alfajores mixtos están alrededor de 35.000 australes y la de bocaditos de dulce de leche o coco a unos 31.000. Una alternativa para endulzar pálidas.

Mini-Clip

Anote las palabras siguiendo las flechas.

Cara, rostro
Objetivo, meta
Emperador de Rusia
Utensilio para fumar
Tela semejante al terciopelo
Cubren de plata
Andan por diversión
Línea divisoria
Hembra del carnero
Emperador romano
Es este lugar
Sereno
En grado sumo
Amplias
Nombre de consonante
Acuna
Río de España, circuito de F-1
Sistema filosófico de la India
Impar

AYUDAS: Jarama, Yoga.

SOLUCION
